

جمالية النحت في «جوزانا» الآرامية

١٠ - ٩ ق.م

مملكة «بيت بخياني»

أ.م.د. النحات عبد الله السيد

كلية الفنون الجميلة

جامعة دمشق

١ - مدخل منهجي

١-١: إشكالية المنهج..

لا يمكن الحديث عن نحت آرامي، قبل تحديد خصائص هذا النحت، ومقارنته مع الفنون الحضارية الأخرى، إلا أن تحديد الخصائص، يمكن أن يوقع في منطق سكوني - وهو شرك منهجي - باعتبار أن هذا النحت معطى في الزمان والتاريخ المتحركين. والتساؤل المنهجي الأول:

هل يمكن لمنهج أن يمسك بصيرورة فن في لحظتيه: لحظة الثبات ولحظة التحول؟..

١-٢: الفكر النقدي..

لما كانت قرائن موضوع البحث، تضاء بتاريخ المجموعة البشرية التي أنتجته، وكان هذا للتاريخ مرهوناً، بالتلقيب الأثري أولاً، وبالوثائق المدونة ثانياً، فإن الشرط الأول يفتح باب الاحتمال، لأنه لم يتم كلية، أما الشرط الثاني.. فقد دون وفق أيديولوجيات

محددة، من قبل أعداء هذه المجموعة البشرية المسماة بالآراميين، فهي أيديولوجية الدعاية والتعاضد، كما في الوثائق الآشورية^(١)، وهي أيديولوجية الحقد والنشفي والتعويض كما في الأسفار التوراتية^(٢)، وهذا ما يتطلب الحذر في استخلاص المعلومات من هذين المصدرين، إضافة إلى ضرورة الحذر من علم الآثار التوراتي المزعوم^(٣)، وما انزلق منه من مصطلحات ومفاهيم ونتائج إلى الدراسات الحديثة.

وتبقى الوثائق الآرامية - وهي ضئيلة - أهم المصادر لتاريخ الآراميين.

١-٣: تحديد موضوع البحث..

إن طلائع المعرفة بالوجود الآرامي، تعود إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد^(٤). وربما إلى ما يزيد عن الألف عام قبل هذا التاريخ^(٥)، ويمتد هذا الوجود، حتى تاريخنا المعاصر. أما الامتداد الجغرافي لهذا الوجود، فقد كاد يغطي بلاد الشام وبلاد الرافدين في الألف الأول قبل الميلاد^(٦).

إن ضخامة هذه الكتلة التاريخية الحضارية، التي عرفت اختلاطاً واسعاً بالشعوب الأخرى^(٧)، كما تميزت بإنتاج حضارة مركبة - حسب سبتيانو موسكاتي -^(٨) تدفع لتحديد موضوع البحث قدر الإمكان، ولذا.. حصرناه بموقع واحد هو موقع «جوزانا»، المدينة التي تعود آثارها، إلى القرن ١٠-٩ ق.م، وبذا يكون موضوع بحثنا هو «النحت في مملكة جوزانا الآرامية» لاعتبارين: الأول.. تواجد الآراميين وبوضوح في هذا الموقع، والثاني... التنقيبات الواسعة التي أجريت في هذا الموقع.

١-٤: وضع إشكالية الموضوع..

تتجلى الإشكالية الآرامية العامة، من خلال واقع، أن دراسة المواقع الآرامية، قد توزعت وفق اتجاهين اختصاصيين في الآثار: علم الآثار الآشوري، وعلم الآثار الحثي، وهو ما نراه بوضوح، حين ألحق «بارو» موقع «جوزانا» بالفترة الآشورية

الحديثة^(٩)، أما «كارل بيثل» فألحق ملطية ومرعش وزنجرلي وكركميش بالفترة الحثية المتأخرة^(١٠) (أو الحديثة)، في الحين الذي يصرح فيه «بارو» أن فن «جوزانا» فن محلي أو إقليمي^(١١)، وفي الحين الذي يقول فيه «مورتغات»، أن أمارات تل حلف وملاطيه ومرعش وكركميش وساكنتشاكوتسي وتل برسب وزنجرلي وحماة، عرفت تأثيراً آرامياً قوياً^(١٢)، وفي الحين الذي يرى «دوري» ثلاثة أساليب في الفترة النيو - حثية (الحثية الحديثة): أحدها تقليدي، والثاني آشوري، والثالث آرامي.
(١٣)

١-٥: المنهج:

سوف نستخدم في دراسة مادة الموضوع، منهج علم الجمال التجريبي، حيث نلاحظ الظاهرة الفنية، من خلال تقسيم الأثر الفني إلى أربعة عوالم مميزة: ^(١٤)

- ١- العالم الظاهراتي le monde phénoménal، الذي يتضمن المواد والأبعاد والتقنيات.
- ٢- العالم المُمَثَّل Le monde représenté، الذي يتضمن العناصر والأشكال الممثلة في الأثر الفني.

٣- العالم الفني المستقل بذاته le monde autonome، الذي يتضمن النظم الجمالية.

٤- العالم المعنوي le monde nominal، الذي يتضمن الرموز والمعاني والدلالات والمضامين.

ويعتبر العالم الفني المستقل بذاته، هو العالم الأكثر جذرية في العمل الفني، الذي لا يخضع إلا إلى قانونه الخاص^(١٥)، هو عالم محكوم بمنطق الأشكال، الذي يعني -بمعنى عام - الضرورة التجريدية، كعلاقات الخطوط فيما بينها، والذي يعني -بمعنى أكثر دقة - بنى أو علاقات تنظيمية: تضمين استبعاد، هوية، تناقض، مشابهة؛ كما يعني مجموعات هندسية لجزيئات ذرية زخرفية، مشكلة فيما بينها بنى قابلة للانعكاس، أو

مجموعات إنشائية، على أساس عناصر غير هندسية؛ وقد يعني علاقة مجموعة إلى مجموعة على أساس من الهوية، أو المشابهة، أو التناقض. أما فيما يخص الألوان، فهو يعني العلاقات القائمة بين مساحات لونية، على أساس من التجاور أو المشابهة، حين تكون هذه المساحات محدودة.. الخ^(١٦)، وبالنسبة إلى النحت فهو يعني العلاقات القائمة بين نسب الكتل، وبين نسب السطوح، وبين الملامس السطحية، ونسب التنوع فيها، ونسبة الكتلة إلى الفراغ، وتركيزات الفراغ، كما يعني تنوعات اللون النحتي من خلال الظل والنور، وآليات تحريك النور، ونوعية الحركة النحتية، خارجية أو داخلية، والأساس البنيوي لها شاقولي أم محوري أم أفقي^(١٧).

وسوف نعود إلى القياس والاحصاء، حين نتوافر لنا إمكانية ذلك.

٢ - النحت في «جوزانا»

٢-١: أوليات النحت والعمارة..

إن ما يجمع النحت والعمارة، هو أنهما يستخدمان الشكل، مثل بناء أو هيكل للمادة والفضاء، حيث يستظهر هذا الشكل بالتوازن الكتلي، وتنويع المضاء والمظلم، بالدرجة وباللمسة^(١٨).

وإذا كان ما يميز العمارة عن النحت، هو أنها تتمثل بمعابد ومسكن ومنشآت يدخلها الناس، فتستظهر كتلتين داخلية وخارجية، وترسم فضائين داخلي وخارجي. فإن النحت الحديث - عند اثنين مارتان مثلاً - يستخدم هذا المفهوم المعماري، في حين أن العمارة قد استخدمت النحت ومنذ عهود بعيدة، في تنويع كثافة السطوح المعمارية، من خلال الأشكال التزيينية واللوحات الجدارية، بل واستخدمت النحت فيها، لفصاحته التصويرية والرمزية والتعبيرية، التي تعطي للعمارة النبرة التأويلية الواضحة.

٢-٢: العمارة الآرامية..

كان حظ العواصم الآرامية كبيراً، من جهود المنقبين، منذ فجر علم الآثار، إلا أن أكثر المكتشفات، كانت بوابات مدن وأجزاء من أسوار، وقصوراً مع بواباتها، في حين لم يعثر إلا على معبد واحد، هو معبد عين دارا، حسب ما يقوله د. علي أبو عساف. (١٩)

٢-٢-١: بيت هيلاني..

من العمارة الدنيوية. وهو نمط من العمارة مكتمل، ومرتفع، لا يسمح بإضافات عشوائية. يتألف من قاعتين بشكل مستطيلين متوازيين على الضلع الكبير، وبوابة ساكنها محمول على حامل، أو اثنتين، أو ثلاثة، يوجد بوابة بين الصالتين، كما قد توجد غرف على الأبعاد الأخرى، وقد يوجد درج في القاعة الأولى (٢٠). وقد لاحظ «بيتل»: «إن هذه العمارة ليست مختلفة عن عمارة المعبد» (٢١). أما د. علي أبو عساف فيرى أن المعبد الآرامي، إنما نشأ من امتزاج تقليدين حضاريين عريقين، في بلاد الشام، أولهما المعبد الكنعاني الأموري، والثاني بيت هيلاني، أي البيت العالي. (٢٢)

وجد نمط بيت هيلاني في موقع «جوزانا»، كما وجد في كل من تل برسيب وفي شمال، ويعود النموذج الأول لهذا النمط إلى مدينة ألالاخ (تل عطشانا)، ويؤرخ في منتصف الألف الثاني قبل الميلاد. (٢٣) ويشير د. توفيق سليمان، أن الهيلاني أصبح عنصراً متميزاً في المدن الحثية - السورية (٢٤)، حيث اقتبسه الآشوريون كما في «خداتو» (٢٥)، ويبدو أن د. علي أبو عساف، يميز بين الأمارات الحثية وبين الآرامية، من خلال تواجد بيت هيلاني. (٢٦)

إن هذا النموذج الذي وجد في «جوزانا» هو الذي يقدم لنا معظم القرائن النحتية، من تماثيل ولوحات جدارية، والتي ستكون موضوع بحثنا مع التماثيل الجنائزية، التي

وجدت في المدينة.

٢-٢-٢: اللوحات الجدارية..

إن اللوحات الجدارية في قصور الآراميين، كانت عبارة عن نعلة حجرية منحوتة ومنقوشة، وضعت في الأجزاء السفلى من الأبنية، لحماية جدران هذه الأبنية، من تأثيرات العوامل الطبيعية أو الإنسانية حيث كانت من مادة اللبن الطيني.

أما الميزة المشتركة بين القصر الآشوري والآرامي، فهي أن كل منهما، كان يستخدم اللوحات الجدارية الحجرية المنحوتة والمنقوشة، لتزيين الجدران، لكنهما اختلفا في موقعها، فالآشوري يزين داخل القصر، والآرامي يزين خارج القصر. (٢٧)

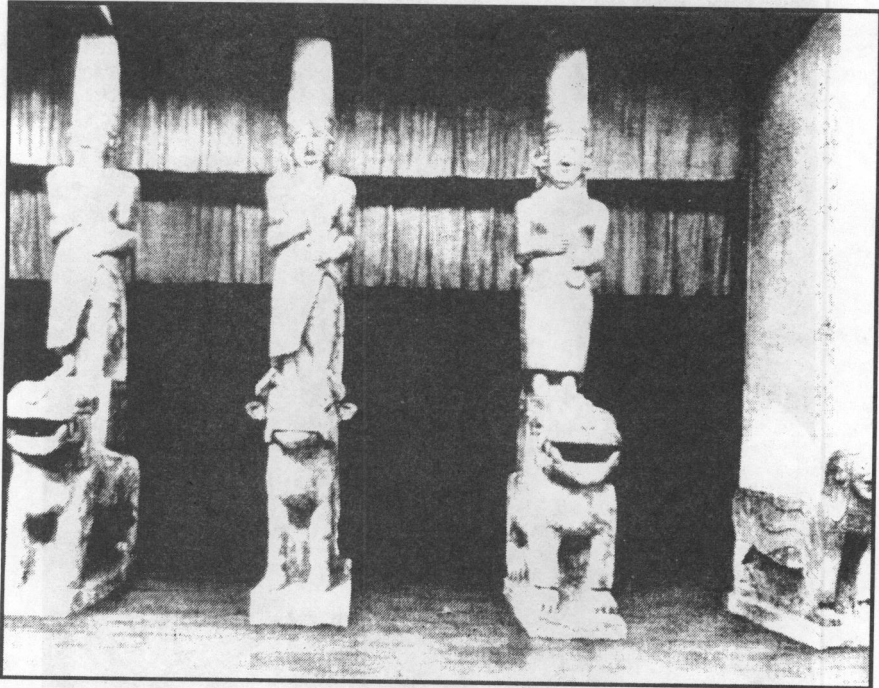
٢-٢-٣: المعبد..

لم تشر الدراسات إلى اكتشاف معبد في جوزانا، علماً أن المعبد الوحيد هو المكتشف في عين دارا، وأن قصر «جوزانا» الغربي أطلق عليه اسم المعبد - القصر.

٢-٢-٤: بوابات المدن..

كان للمدن الآرامية بوابات، تحرسها التماثيل، وتحميها من أسفلها الألواح الحجرية المنقوشة، وقد وجدت هذه البوابات في كل من «خداتو» (موقع أرسلان طاش) (٢٨) وفي «تل برسيب» (موقع تل أحمر)، (٢٩) حيث زينت البوابات بتماثيل الأسود. وقد وجدت مجموعة من المنحوتات التي كانت تزين بوابة حصن وباب المدينة الجنوبي في «شمأل» (موقع زنجولي). (٣٠)

أما بالنسبة إلى «جوزانا»، فقد أُشير إلى بوابات المدينة، لكن لم يشر إلى منحوتات
تزين مداخلها.



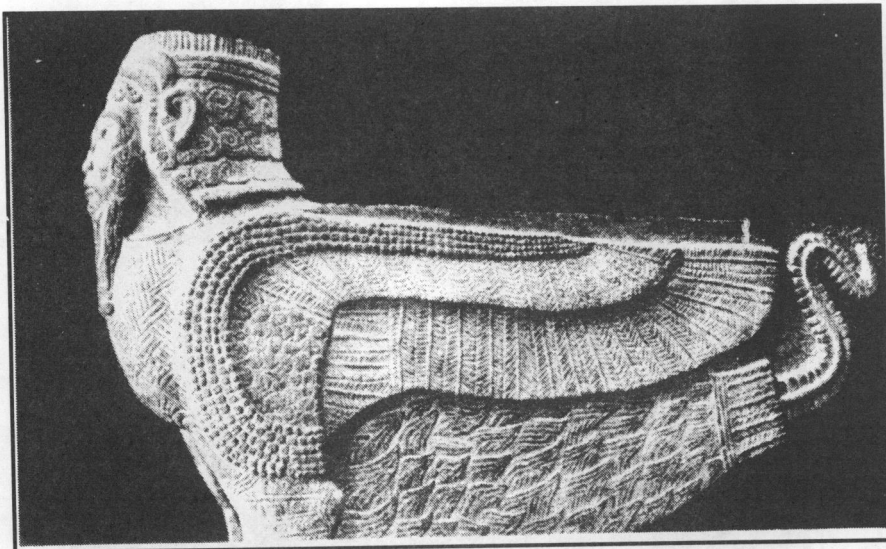
رقم (١)



رقم (٢)



رقم (٣)



رقم (٤)

٣ - الدراسة التحليلية

٣-١: موقع تل حلف «جوزانا»..

موقع أجريت فيه تنقيبات أثرية في الأعوام: ١٨٩٩، ١٩١١ - ١٩١٣، ١٩٢٧-١٩٢٩، برئاسة الدبلوماسي الألماني البارون «ماكس فون أوبنهايم». يجاور الموقع بلدة رأس العين عند منابع الخابور في شمال سورية.

أبعاد مساحة المدينة المسورة بشكل مضلع ٦٠٠×٣٦٠ م. ترتفع في الوسط قلعة مستطيلة الشكل، وفيها قصران: الأول سمي القصر الغربي، الذي يعود إلى القرن التاسع، أي فترة الحكم الآرامي، والثاني الشمال غربي، وهو مقر الحاكم الآشوري بعد عام ٨٠٨ ق.م. بنى القصر الغربي، وهم الأهم على نمط بيت هيلاني، من قبل

«كا بارا بن خاديانو»، الذي يبدو أنه من سلالة، بدأت حكم هذه المدينة الآرامية، من القرن الثاني عشر قبل الميلاد.

أما الأعمال النحتية التي اكتشفت في هذا الموقع، فقد عمدنا إلى تصنيفها وفق التالي:

أ - النحت المعماري:

- ١- زوج الإنسان - العقرب
- ٢- أنصاب البوابة.
- ٣- زوج أبي الهول.
- ٤- اللوحات الجدارية (الواجهة الأمامية - الواجهة الخلفية)

ب - النحت المستقل:

- ١- نصب المصطبة.
- ٢- التماثيل الجنائزية.

٣-٢: النحت المعماري

٣-٢-١: زوج الإنسان - العقرب:

ارتفاع ١,٦١ م - م القرن التاسع ق.م - متحف حلب - متحف الدولة ببرلين. من حجر البازلت. يتداخل كل منهما في الدعامة الجانبية للبوابة، التي تقود إلى الحي الملكي.

الأسلوب هندسي - عضوي. يتألف الشكل من: رأس إنسان + الجزء العلوي لجسم طائر كاسر وأقدامه + مؤخرة عقرب.

خلاصة التحليل تبدي العمل وهو يطرح الجدلية بين العضوي والهندسي، وجدلية

الأليف والغريب، وجدلية السطوح عبر كثافتها أو المليء والفارغ، وجدلية التشابه والاختلاف.

٣-٢-٢: أنصاب البوابة..

ثلاثة أنصاب ضخمة من حجر البازلت الأسود. الحوامل الثلاثة تتألف من قاعدة بشكل حيواني: لبوة، وثور وأسد، ومن تمثالين لرجلين، ومن تمثال لامرأة.

بالنسبة للقواعد، شغل الصانع بتفاصيل المخالب والأذان والعيون وعضلات الوجه، ولم تلق كتلة الجسم ذات العناية، مما يستنتج منه أن الهندسية في الشكل التمثيلي، إنما هي الحل التوافقي بين المطالب التصويرية وبين المطالب المعمارية. المرأة بنسبة ٥/١، والرجلان بنسبة ٤/١، عولجت المرأة بشكل مبسط، والتفت الكتلة بشكل أسطواني، تبدو معمارية أجسام الذكور من خلال حصرها في شكل مستطيلي قائم. عولجت القواعد بشكل هندسي مستطيلي.

٣-٢-٣: زوج أبي الهول..

شكل تركيبى خيالي، يتألف من:

رأس إنسان + جسم أسد + أجنحة نسر. يتداخل كل منهما في عضادة البوابة، بحيث تبدو المقدمة مجسمة، وتبدو الواجهة الجانبية بشكل «رولييف». الجسم بشكل هندسي منتظم. تغلب على الشكل القيم التشكيلية، وتترأع الرغبة التمثيلية إلى المستوى الثاني من الاهتمام.

٣-٢-٤: اللوحات الجدارية..

٣-٢-٤-١: لوحات الواجهة الأمامية:

عدها سبعة، وربما كانت ثمانية في الأصل. بعضها موجود في متحف حلب. كانت

هذه اللوحات تتوضع على جانبي البوابة، ثلاث لوحات من كل جانب من البوابة، ورابعة تستند إلى جدار البرج، حيث يتوقع أن يكون ترتيبها من جانب البوابة إلى البرج كالتالي:

١- مشهد الأسد وهو يمشي.

٢- مشهد الجن وهم يسندون قرص الشمس.

٣- مشهد نبال مع ثور يعدو.

٤- وعلى جدار البرج مشهد الثور المجنح.

أما من الجانب الآخر فهي:

١- مشهد الأسد وهو يمشي.

٢- مشهد تيشوب.

٣- مشهد نبال مع وعل يعدو.

٤- وعلى جدار البرج مشهد الثور المجنح.

الأشخاص بنسبة ٤/١، الاهتمام بالرأس، الإنسان بارتفاع الحيوان، دقة تنفيذ، أكثر من صانع، اهتمام بالتشكيل والتكوين على حساب التمثيل.

٣-٢-٤: لوحات الواجهة الخلفية:

عددتها ١٨٧/ حسب د. علي أبو عساف^(٣١). / حسب مورتغار^(٣٢) ١٧٨/ تضم لوحات فيها شكل واحد كشجرة الحياة، والعنزة، أو النعامة الخ. ولوحات تضم أشكالاً مركبة مثل الإنسان - السمك، الأسد المجنح برأس إنسان الخ.. ولوحات بشكلين كرجل يمسك نعامة، أو رجلان يتصارعان الخ..

لم تشغل بال الصانع المماثلة أو المحاكاة، بل اهتم بالمفهوم وبالخصائص النمطية، أما من الناحية الأسلوبية فالأشكال هي كرقائق على خلفية حيث الاهتمام بالمحيط الخارجي.

٣-٢-٥: مقارنة بين مجموعتي اللوحات..

كل مجموعة تعود إلى فترة زمنية، مختلفة عن الأخرى اختلاف حجم لوحات كل مجموعة عن المجموعة الأخرى. المجموعة الأولى لها برزة، خلفية الأشكال مستوية، هنالك تنزيل بمواد أخرى، الأشكال أكثر رشاقة، تنفيذ متقن.

أما المجموعة الثانية فتتسم بطابع حركي، بديناميكية تكوينية، محيط الأشكال بشكل خشن، الحفر العميق للخطوط الداخلية، البداوة التعبيرية.

وما يجمعهما: غلبة الحس التشكيلي، الاهتمام بتفصيلات الرأس، النسبة ٤/١ للإنسان، تقصير الرقبة، القطع الحاد لمحيط الأشكال.

٣-٣: النحت المستقل..

٣-٣-١: نصب المصطبة:

كان في يوم ما في متحف تل حلف برلين. يتألف من تمثال نسر + تاج عمود بوردية ثمانية الأوراق + عمود + قاعدة. نفذ النسر بأسلوب تخطيطي، وبمبالغة تحويرية، وبروح تزيينية.

٣-٣-٢: التماثيل الجنائزية..

٣-٣-١-٢: تمثال ذات التاج:

تمثال بازلي في متحف حلب، امرأة قصيرة وسمينة، عريضة الأكتاف، الوجه منتفخ، الوجنات عالية، الفم كبير، الذقن عدة طيات، بوضع الجلوس تمسك كوباً بيد وتضع

الأخرى على الركبة. تبدو الكتلة هندسية مع التفاف الزوايا بادغام الزراعين في الكتلة، تسلسل في السطوح، لا فراغ إلا عند القدمين، ارتباط الرأس بالجسم قوي، بتضخيم الرقبة.

٣-٢-٢: تمثال ذات الجديلتين:

كان في متحف تل حلف بيرلين؟ امرأة تجلس على كرسي بلا مسند، رأس مثلثي، فم مزمومة، عيون لوزية، وجنات بارزة، جبهة ضيقة، أنف واسع المنخرين، جديلتان تتدليان على الصدر، ذرات الشعر حلزونية، العنق طويل، حاشية الثوب مزخرفة، شريط زخرفي من فتحة العنق حتى نهاية الكم. الكتلة هندسية بزوايا حادة. استبعاد الفراغ، إلا ما بين الجداول والعنق، تجويف حول القدمين، السطوح صريحة، تعبير الذهول أو الشرود. (انظر الصورة رقم ٣)

٣-٢-٣: الزوج الملكي أو الإلهي الجالس:

بازلتي، في متحف حلب. تنزِيل العيون، الفم المزموم، الأنف الصغير، كتلة واحدة بتجويف خفيف بين الشكلين، يجلسان على مقعد واحد. تتحكم بالعمل روح نقشفية، بالابتعاد عن التفاصيل أوزينة السطوح، سطوح هندسية نقية، تكوين أفقي - شاقولي.

٣-٢-٤: الزوج الملكي الواقف :

الرجل في متحف أضنة بتركيا والمرأة في متحف حلب. الرجل يشبه رجال البوابة، المرأة تتشابه مع امرأة البوابة، تضخيم حجم الأيدي.

٣-٣-٣: الخلاصة التحليلية:

يبدو النحت المعماري مالكا لعلاقة جدلية بين العضوي والهندسي، فقد حل الصانع أسلوبياً — التناقض بين هذين الحدين، لصالح العمارة، من خلال امتصاص الكتلة الهندسية المادية، للشكل العضوي، سواء كان تجريبياً أو خيالياً، وهو امتصاص جعل للرخاوة العضوية في الواجهة هيكلية بنائية، وهذا ما يذكر بملاحظة المعمار «أندرية لارسا» من أن التصويرية لا تستطيع أن تكون وسائل خالصة في العمارة، لأن التعبير عن المحتوى في العمارة، لا يمكن أن يكون إلا بوسائل مادية تجريدية وتشكيلية خالصة^(٣٣).

كذلك لوحظ في هذا النحت جدلية خاصة بالسطوح، والتي تتعلق بمقدار الكثافة في العناصر التي تشغل السطوح تارة، وبالعلاقة بين المليء والفارغ تارة أخرى. وقد استبانت العلاقة الأولى في أشكال أبي الهول على جانبي البوابة، كما استبانت في قواعد الأنصاب المصورة كحيوانات، أما العلاقة الثانية، فاستبانت في علاقة هذه القواعد، مع الأشكال الإنسانية التي تعلوها مرة أولى، وفي علاقة هذه الأشكال التصويرية جميعها مع الجدران المتوقعة مرة ثانية.

يضاف إلى هذا أن هذا النحت قد استخدم علاقيتين جدليتين أخريتين تبدت الأولى في جدلية التشابه والاختلاف، حيث تنشأ حدود بعض المساحات من نقاط متوازية أو متقاربة، ثم تتخذ تسارعات (Tempo) مختلفة من حيث درجة الاستقامة والتقوس كما في الإنسان — العقرب.

أما العلاقة الجدلية الثانية: فهي بين الأليف والغريب، وهذا ما يتجلى بوضوح في الأشكال الخيالية، حيث يلاحظ أن الأجزاء المختلفة لمخلوقات مختلفة، وموجودة في الواقع، تخضع جميعها إلى تحولات، بحيث تتناسب مع بعضها، وتتناسب مع الشكل المتخيل.

وفيما يخص اللوحات الجدارية فقد بدت لنا هذه اللوحات بتصنيفها إلى أمامية (واجهة) وخلفية (زناز محيط بأسفل الجدران)، متباينة في التاريخ، وفي الحجم، وفي التقنية، وفي درجة الإتقان التنفيذي.

وتسيطر على مجموعة النحت المستقل عدة مبادئ جمالية، فهي تخطيطية بمعنى أنها تلقى تركيزاً على الكتلة العامة للمنحوتة، فيبدو الكلي والإدراكي سمتين عبر عنهما بالميل إلى الهندسية تارة أو بالقوام الهندسي تارة أخرى كما نلاحظ أن هذه الأعمال تنحو إلى التقشفية المتطرفة، فيما يتعلق بتشغيل السطح، أو تنويع ملامسه (باستثناء تمثال النسر).

إن استبعاد التفاصيل والاهتمام بالسطوح الصريحة يجعل الضوء ينتشر على الكتلة متماسكاً، تلونه بعض الظلال الخفيفة الناتجة عن تضاريس الجسم التشريحي، دون أن يتمزق هذا الحضور الضوئي في تجاويف مغلقة أو تجاويف عميقة.

إن كل هذا يدفعنا لنلاحظ أن نحات «جوزانا» كان لديه هاجس تشكيلي مسيطر، وأن الرغبة التمثيلية كانت في المقام الثاني، لذا.. كان على التمثيل، أن يخترق التشكيل، ليثبت وجوده، وهذا ما جعل أعمال النحت مالكة لتعبيرية قوية ونادرة، مطبوعة بطابع الترقب والانتظار، أو الذهول والشرود، أو التهيز لمواجهة الآتي، بتكوين سكوني لا يشوش النظر، واستقرار جليل يستثير التأمل والحوار الماورائي أو الميتافيزيقي.

٤ - العقيدة والمعنى

٤-١: إشكالية المعنى..

إن آثار تل حلف «جوزانا» غير معروفة المعنى. لعدم وجود مصادر خطية تشرحها، كما بالنسبة إلى مصر وبلاد الإغريق. وكما يقول «مورتغارت» :
«ولن يستطيع أحد الوصول إلى صلب العقيدة التي تقف وراء كل إنجاز فني، إلا إذا

استطاع فهم جوهر أسباب هذا الإنجاز»^(٣٤).

٤-٢: الشبكة والسلسلة التصويريتان (الايقونوغرافيتان) ..

بنى «مورتغارت» شبكة تصويرية، بعودته إلى الآثار السومرية، ثم متصاعداً إلى الأكادية والبابلية، وحتى نهاية الإمبراطورية الآشورية، متتبعاً هذه الشبكة عند الأخمينيين والآثار الفينيقية والفريجية واليونانية والرومانية وحتى التدمرية.

وتتألف هذه الشبكة من مجموعة من الموضوعات، أسماها الموضوعات الخالدة:

١- شجرة الحياة بين حيوانين.

٢- البطل قاهر الحيوان الكاسر وحامي الحيوان الأهلي.

٣- الصراع بين الثور والسبع.

٤- مجلس الشراب.

٥- جوقة الحيوانات.

٦- صيد العربات والشمس المجنحة والأشباح المجنحة والحيوانات الخرافية^(٣٥).

وهذه الموضوعات تترايط بمشاهدتها، مشكلة عقيدة تموز - أنين الأرضية، وهي عقيدة ظلت حية، منذ السومريين، وإن بشكل باطني، تستظهر في عيد الربيع أو عيد الفصح، أو السنة الجديدة.^(٣٦)

ثم تابع «مورتغارت» السلسلة التصويرية لهذه الموضوعات، من خلال ظهور الديانة الكوكبية الشمسية، عند الأكاديين والبابليين والآشوريين، التي ابتلعت ديانة تموز - أنين الأرضية، بمذهب توفيق بين الهة النبات وبين الهة الشمس السماوي.^(٣٧)

٤-٣: جوزانا.. العقيدة والمعنى.

إن المجال الحوري - الميثاني، الذي أثرت عليه الحضارة البابلية، والذي نهضت على سطحه الحضارة الآرامية، يمكن أن يكون مجال الانتقال لعناصر الشبكة التصويرية في جوزانا. (٣٨)

٤-٤: معنى الأعمال النحتية في جوزانا..

٤-٤-١: معنى أعمال النحت المعماري..

أنصاب البوابة باعتبار رموزها الحيوانية، يمكن أن تكون آلهة، وباعتبار انعدام قرون الألوهية، يمكن أن تكون ممثلة لملوك. (٣٩)

أما «مورتغارت» فيرى أنها ثالث رباني، وهي الآلهة الكوكبية لهذه المملكة (٤٠). ومع ذلك.. فإننا نميل إلى اعتبارها من الملوك المؤلهين.

أما تمثال الإنسان - العقرب، فهو يمثل حارس بوابة العالم الآخر حسب ملحمة جلجامش (٤١) (انظر الصورة رقم ٤). وأما السفنكس فهو يمثل وحدة القوى السماوية والأرضية.

٤-٤-٢: لوحات الواجهة الأمامية..

تمثل شعارات عالم الأعماق الغامض (٤٢)، وإذا كان د. علي أبو عساف، لا يرى فيها إلا التزيين (٤٣)، فإن إعادة تنظيمها وفق مقترح «مورتغارت» سوف يكشف عن معناها. وإذا كانت هذه المشاهد قد وجدت على الأختام الحورية، حيث فكرة صراع اله شمسي ضد قوى العالم السفلي الشيطانية، فإنها كلها، تخدم فكرة اله يقاتل ويموت، ثم يحيا من جديد.

٤-٤-٣: معنى اللوحات الخلفية..

هذه اللوحات نزلت أيام «كابارا» من أبنية أقدم من عهده، ثم وضعت مجدداً في قصر «جوزانا» ولم يراع في توزيعها إلا اللون الأسود والأبيض المحمر بالتساوب، مما يتطلب إعادة ترتيبها وبالتالي.. فهي قد خضعت لأهداف مشابهة للأمامية.

٤-٤-٤: معنى النحت المستقل..

— إن نصب المصطبة، ما هو إلا شعار لمجموعة التكوين المعماري، فالطائر كنسر، يمكن أن يكون رمزاً شمسياً^(٤٤)، أما التاج بوريقاته الثمانية، فهو رمز أرضي.

— التماثيل الجنائزية التي تحمل أكواباً، لها علاقة بمجالس الشراب. وربما كانت مدافن هذه التماثيل تزار، فتجري عندها طقوس ولائمية، كان الميت يشارك فيها رمزياً، من خلال تمثاله، بمناسبة عيد رأس السنة.

— أما المجموعة الثانية، فربما كانت اختزالاً لوضعية الشراب، أو تمثيلاً للقبض والبسط في الأيدي، كعلامة من علامات الدورة السنوية أو الحياتية.

— أما الزوج بوضعية الوقوف، فربما كان تماثيل ملوك مؤلهين، كانت تقدم لهم عبادة خاصة من قبل الأبناء، والأحفاد، إما لهم، باعتبار أنهم تألهوا، أو بالنيابة عنهم وأمام تماثيلهم مكرسة للإله المعبود. ويعتقد «دوبون سومر» «إن الصلابة التي يمارسها الخلف، تقود روح الفقيد ببسر إلى العالم الآخر، وتحقق الوصول إلى السعادة الأبدية».^(٤٥)

٤-٥: خلاصة البحث عن المعنى..

إن هذا النحت يدور في فلك ديانة شمسية، ابتلعت ديانة أرضية، تمضي في صيرورتها منذ السومريين عبر الأكاديين والبابليين، حتى الحوريين والميتانيين، لتصل إلى آراميي «جوزانا»، فعبروا عن هذه العقيدة باللغة المصورة النحتية لهذه المملكة.

لكن هناك مفاجآت، فالنحت الكبير النصبي، لم تعرف جذوره^(٤٦)، والنحت الجنائزي، لم يتجاوز الدائرة الآرامية^(٤٧)، وظلت موضوعات اللوحات الجدارية وحدها، هي ذات العلاقة بالتراث الحضاري الرافدي.

ولقد يبدو النحت الجداري الآشوري متشابهاً في موضوعاته مع نحت «جوزانا» لكن الفرق كبير، لأن النحت الآشوري أصبح سرداً مصوراً تاريخياً^(٤٨)، في حين أن نحت «جوزانا» على علاقة كبيرة، بعقيدة الآخرة، وصراع الحياة والموت، والإله الذي يموت ثم يبعث من جديد.

٤-٦: اقتراح رؤية..

إن اعتماد نتائج الدراسات الانثروبولوجية (علم الإناسة) عن المجتمعات البدائية والقديمة والتقليدية، تدفع بنا لوضع الأعمال النحتية في «جوزانا» ضمن إطارها العمراني والمعماري، وضمن مجالها الشبكي العلائقي، وبمصطلح آخر ضمن «كليتها» أي كوسموجونية «جوزانا» وكيفية تصور قاطني «جوزانا» للعالم.

ولئن كنا على المستوى اللغوي، نجد نوعاً من التماهي بين معنى كلمة الآراميين، وبين هيلاني (أو إيلاني) وبين الإله العالي^(٤٩)، فإننا نلاحظ نوعاً من المماثلة أيضاً بين بوابة المدينة وبوابة القصر، وفق الدراسات الأنثروبولوجية^(٥٠)، مما يجعلنا نتساءل: أين تماثيل بوابة المدينة؟..

أما وجود تمثال الإنسان — العقرب في بوابة مدخل الحي الملكي، ومقارنته مع مقطع من ملحمة «جلجامش»^(٥١)، فإن ذلك سوف يقودنا إلى تصور قصر «جوزانا» جبلاً ومحوراً كونياً، وبالتالي.. هو على علاقة بالعالي، وبالألوهية، وإمكانية أن يتماهى الملك بالاله، أو يكون نائبه.

إن الرؤية الأنثروبولوجية، تتيح لنا أن نرى في أجزاء القصر برنامجاً طقسياً، يخدم

وظيفة نفسية، وبالتالي.. فإن الأعمال النحتية هي أجزاء عالية النبرة في فقرات هذا البرنامج. وهكذا يظل المعبد — القصر كتاباً معمارياً مفتوحاً، كتاب حكمة وتأمل ودين، سطرَ بلغة تصويرية، فإن كنا لا نقلب صفحاته، فإننا نقـَلِّب أنظارنا في أرجائه، ونستمع إليه بكيئونتنا وحواسنا وجسدنا، فنتلامس مع الجليل والمهيب.

٥ - استطبيقا المقدس

٥-١: استطبيقا المقدس وسعتها العالمية..

باعتبار أن نحت «جوزانا» قد خضع لتجربة دينية، أو لخبرة المقدس، فلا بد من وضعه تحت بند الفن المقدس.

والفن المقدس باعتبار هدفه، الذي يتحدد بالكشف أو التواصل مع عالم الآلهة والأموات، وباعتبار وظيفته النفسية أو السحرية، التي تهـيء للدخول إلى هذا العالم، وباعتبار مرجعيته إلى الخيالي والأبدي^(٥٢)، فإنه يتميز عن كل فن يجعل مرجعيته الواقع، أو المثل الأعلى الانتقائي، كما يتميز عن كل فن يوجهه مفهوم المحاكاة ومفهوم الجمال، وبالتالي.. فهو يتميز عن النحت اليوناني، وعن جزء كبير من تاريخ الفن الأوروبي، الذي يبدأ من عصر النهضة.

لكن الفن المقدس يشمل فنوناً حضارية كثيرة، فقد وجد في سومر ومصر، والمكسيك والهند، في الأسلبة البيزنطية المصرية، وفي الفن المسيحي الرومي^(٥٣)، وهذا ما يدفعنا لملاحظة أن التقاء هذه الفنون ببعض النقاط، لا يمنع من أن تختلف بنقاط أخرى.

٥-٢: استطبيقا المقدس الراقدي — السوري.

لما كنا اعتمدنا في اكتشاف المعنى في «جوزانا» على شبكة، وسلسلة تصويريتين رافديتين، فليس هناك ما يمنع من الاستضاءة بمفاهيم الفن المقدس في سومر واكاد

وماري، مستندين إلى دراسة «اندرية مالرو»^(٥٤) في هذا المجال وهي:

- ١- التعبير بالشكل الإنساني عما هو غير إنساني .
- ٢- إن مرجعية المقدس هي الخيالي .
- ٣- موضوع هذا الفن اكتشاف الشكل الذي يحقق اتحاد الناس بالآلهة .
- ٤- تأييد عملية الصلاة .
- ٥- تمييز الاختزال عن التحويل الشكلي .
- ٦- يتم التحويل الشكلي باستخدام التخطيطية .
- ٧- الفن الرافدي يرفض الإيهام عبر تخطيطيته وعفويته وحرية .

٥-٣: المبادئ الاستطبيقية في نحت «جوزانا»..

- ١- الهندسية وهي حل توفيق بين العنصر التصويري من جهة، وبين العمارة من جهة أخرى، فبدا جلياً في النحت المعماري بشكل عام، كما بدا في أجزاء من الكتل النحتية المستقلة حيناً، أو هيكلاً داخلياً في أجزاء منها حيناً آخر، وكل هذه العمليات توضع تحت بند جدلية العضوي والهندسي.
- ٢- التحويل الشكلي وهو عملية تخضع الشكل لتحولات تجعله يتناسب مع طبيعة المادة من جهة، ويتطور عن الشكل النموذج من جهة ثانية، وذلك عبر عمليتين إجرائيتين، الأولى هي اختزال العناصر الثانوية والاهتمام بالأساسي والكلي، والثانية هي المبالغة بنسب العناصر الأخرى، وفق علاقات غير مألوفة.
- ٣- الميل لسيطرة الكتلة أو الحجم على حساب الفراغ، باعتبار الثنائية الأولية والعنصرية بينهما في لغة النحت، ويتجلى هذا في إحاطة الفراغ بالكتلة، وعدم تداخله فيها إلا بمقدار ضئيل، يضاف إلى ذلك المحافظة على هيكلية شاقولية

- أفقية، دون استطلاات في الفراغ المحيط.
- ٤- الوضع السكوني في الأشكال النتحية على مستوى الحركة الخارجية، أما في اللوحات الجدارية فتظهر الحركة الخارجية.
- ٥- خضوع نحت «جوزانا» للسطوح المتسلسلة في التماثيل الجنائزية وأنصاب البوابة، والقطع الحاد في اللوحات الجدارية.
- ٦- تسلسل الضوء في النحت المستقل، مما يجعله يحقق حركة داخلية على مستوى السطوح والكتل، والضوء المنقطع في اللوحات الجدارية مما يبرز الشكل.
- ٧- الاهتمام بالرأس وجزئياته العامة، إنساناً أو حيواناً أو شكلاً خيالياً مع إظهار الطابع التحديقي الممزوج بالغضب والعدوانية في الحيوان، والتفرس والتركب والتجهم في الإنسان.
- ٨- النقش في تشغيل السطوح في التماثيل الجنائزية وأشخاص البوابة، وتشغيل السطوح وبكثافة في الإنسان — العقرب، والنسر النصبي، مما يطرح جدليات الكثافة بين السطوح، وفي بعض الأحيان جدلية التشابه والاختلاف (الإنسان — العقرب).
- ٩- ابتداء أشكال أو أوضاع خيالية (الإنسان — العقرب، السفنكس، جوقة الحيوانات) وهو ما يعبر عن جدلية الأليف والغريب.
- ١٠- الحفاظ على هيكلية الخامة الحجرية وشكلها الأساسي.
- ١١- استخدام الذرة الحلزونية أو المربعة في تمثيل الشعر وغلبة الذرة الحلزونية في الاستخدام.
- ١٢- الميل إلى الخشن والغريب والمتنافر (غروتسك) وفيما يخص الإنسان قصر نسبته $1/3,5$ — $1/5$ ، والميل لاختصار الرقبة، والميل لتعريض الأكتاف.

١٣- العفوية التنفيذية، والبداءة التعبيرية، وخاصة في اللوحات الجدارية الصغيرة.

٥-٤: مقارنة بين النحت الرافدي، ونحت جوزانا..

جوزانا	الرافدي	
اللوحة الصغيرة + السفنكس + الإنسان - العقرب	دمى صليالية + أختام اسطوانية + لوحات نذرية ^(٥٥)	١- الخيالي
جملة الأعمال النحتية	٢- عدم تحرير الجسم من أسلوب عصر الانتقال الثاني وعصر ق.م. ٢٥٥٠-٢٣٥٠ ^(٥٦)	٢- كتلة المادة
انصاب البوابة + التماثيل الجنائزية	٣- دعم التمثال من خلف ٢٧٠٠-٢٥٥٠ ق.م. + عصر ميزيليم ^(٥٧)	٣- دعم التمثال من خلف
كل النحت وخاصة التماثيل في وضعية الجلوس (مع عدم التحرير)	٤- تحويل الطبيعي إلى عصر ميزيليم (مع تحرير أعضاء الجسم) ^(٥٨)	٤- تحويل الطبيعي إلى
كل النحت	٥- عصر اور الأول ^(٥٩)	٥- غلاظة تقاسيم الوجه - رأس بلا رقبة قصر الأجسام

كما يتميز فن النحت في «جوزانا» عن النحت الرافدي، في أوضاع التماثيل فهي شاقولية أفقية، في حين نلاحظ أن النحت الرافدي وعبر فتراته المتعاقبة يستخدم تشابك الأيدي أمام الصدر، أو تصالب الأقدام.

أما من حيث التعبير، فإن تعبير النحت الرافدي ينوس بين الخشوع والرضى، بين الهدوء والسكينة، بين التضرع واللهفة، مفعم بالروحانية، في حين نلاحظ في نحت «جوزانا» التكوينات النحتية الطاغية بصلابتها وثقلها وأرضيتها، وقوة حضورها، تعبيرها ينوس بين التحديق والدهشة، أو الترقب والانتظار، أو التجهم والذهول.

ويبدو لنا أن النحت في «جوزانا»، يحاول أن يستنطق الحجر التعبير غير المؤلف، والتعبير الذي يهmesh مفهومنا عن الجمال والقبح، حيث يستثير فينا الإحساس بالقبح المهيّب

أو مهابة القبح تارة وينقب من خلال العيون المحدقة في ظلمات أعماقنا لإثارة شعور المهلول والمخيف تارة أخرى، أو يتركنا نغرق في التأمل المشوب بالقلق والرغبة، ونحن نطرق أبواب ألغازه، وأسواره المغلقة.

٦ - محاولة تفسيرية

٦-١: استهلال منهجي..

إن عدم وجود وثائق تفسيرية، يقود إلى الظن والتخمين، وكما يكون التخمين أكثر مقاربة من الاحتمال، فقد أخذنا منهج المقاربات والمقارنات مع بعض الفنون الأخرى، وفي مجالات حضارية أخرى، معتمدين نتائج بعض الدراسات.

٦-١: الوظيفة النفسية..

لما كانت الفنون المقدسة فناً وظيفية للنفس^(٦٠)، كما يقول «مالرو» فإن هذا يعني أن الوظيفة الجمالية ليست نقية، بل متضامنة مع الوظيفة النفسية، إن لم تكن الثانية مسيطرة.

إن الوظيفة النفسية تؤسس لعالم آخر، مختلف عن العالم الطبيعي المعاش، هو عالم الآلهة والأموات، الذي يعتمد الإنسان في تأسيسه على الخيال، ليبثدع المغاير والمختلف، ويبدو أن ما من وسيلة لاستحضار هذا العالم، أو العيش فيه، أو الانتقال إليه، أو التواصل معه، إلا من خلال الممارسات التي نسميها فناً، ولكن هذا الفن ليس إلا طرفاً في علاقة ثنائية مع الطبيعة من جهة أولى، أما العلاقة الثانية فهي علاقة الطبيعة مع المقدس من جهة ثانية.

٦-٢: علاقة الطبيعة بالمقدس وبالفن..

تنبدى العلاقة الأولى من خلال تجليات المقدس وهو ما يشكل تاريخ الأديان، ويحدث

التجلي في الحجر أو الشجر أو الماء، في الحيوان أو الإنسان، أو في الطبيعة كلها.^(٦١)

أما العلاقة الثانية، فهي ناتجة من أن مواد وعناصر هذه الطبيعة وباعتبارها مالكة لقوى خاصة وخفية^(٦٢)، سوف تنتقل إلى الفن من خلال استخدامها في ممارساته.

٦-٣: قطبية الحجر والشجر..

الحجر رمز الحياة الساكنة، والشجر رمز الحياة الديناميكية، الأول يملك قوى الثبات والديمومة والقساوة، والثاني يخضع لدورة الولادة والنمو والموت، ولكنه يملك قوة التجدد^(٦٣). وتتجلى هذه القطبية باستخدام جذع الشجرة كرمز لعشتار إلى جانب المذبح من الحجر الخام لدى الآموريين.^(٦٤)

إن صيرورة الحياة النباتية، يقابلها نمط آخر من الوجود يمثله الحجر، يقول مارسيا إلياد «إن تجلي المقدس في الحجر أن هو إلا تجل وجودي بامتياز، فالحجر قبل كل شيء كائن يبقى دائماً هو نفسه، لا يتغير، يستوقف الإنسان بما فيه من عدم قابلية للنقص ومن مطلق، يكشف للإنسان ما هو الوجود المطلق خارج الزمان المعصوم عن الصيرورة».^(٦٥)

٦-٤: علاقة الإنسان بالحجر..

من خلال استخدامات الإنسان للحجارة كأحجار قبور ونصب لرجال مشهورين، أو للدلالة على اله، أو بوضعها على قبور القديسين، يلاحظ «يونغ»: «إن الكائن البشري يختلف كل الاختلاف عن الحجر، إلا أن اللب الصميمي للإنسان يشابهه بأسلوب غريب وخاص للغاية... يرمز الحجر لما يمكن أن يعد التجربة الأبسط والأعمق، تجربة ذلك الشيء الأبدي الخالد».^(٦٦)

٦-٥: ثلاث لحظات بين الإنسان والحجر..

ويحلل الباحث الياباني «أوتو أوكاموتو» علاقة الإنسان بالحجر فيراها ثلاث لحظات: الأولى مرحلة المواجهة والمقارنة ٢- مرحلة الفعل بتجميع الحجارة وفق نظام ٣- مرحلة انتهاء الفعل، الذي ينتج صدى صاخب وعنيف، يرمز لتمزق الإنسان. (٦٧)

٦-٦: التمييز بين الحجر الخام وبين الحجر المشغول..

إن تجربة الإنسان مع الحجر الخام قد تعود إلى العصر الميغاليثي، حيث ظهرت الدولمن، والمانهير، والكروملخ في أوروبا^(٦٨)، والتي يمكن أن نتقارب مع ما يسمى باللانجا عند الهنود، والبيبتيل عند أسلاف العرب^(٦٩)، والحدائق الصخرية الزونية للبونية^(٧٠)، وأنصاب الاينوك شوك في كندا^(٧١).

إن هذه الأحجار كانت مسكناً للآلهة، وللأسلاف، وللأبطال الحامية، ولقوى الإخصاب، وهي جاذبات ومثبتات للقوى الروحية غير المنظورة، لذا كانت هي بالذات موضع العبادة^(٧٢). يقول «أوكاموتو» أن أبا الهول لم يكن مقدساً إلا لأن صخرته كانت بالأساس مقدسة. (٧٣)

إن استخدام الحجارة الخام من قبل المجتمعات البدائية كحجارة قبور، أو حجارة حدود، أو مقرات سكن الهي، هي شكل أولى من أشكال النحت — حسب يونغ — بحيث تكون له قدرة تعبيرية أكثر مما تمنحه المصادفة أو الطبيعة. (٧٤)

لكن.. ربما كان أميز استخدام لتكثيف القدرة التعبيرية للحجر، ولتمييزه عن الطبيعة هي نصبه شاقولياً (قصة يعقوب التوراتية)^(٧٥). فهو يتجه إلى السماء، وفق بعض الاعتقادات أنه نزل من السماء. كذلك فإن هذا الاستخدام للحجر، ربما كان مسبقاً بعملية استشعار لنفس الحجر أو روح الحجر، من خلال تقاربه من شكل الإنسان أو الحيوان كلياً أو جزئياً^(٧٦). إن الاختيار فعل إنساني، ولكن الشاقولية هي بداية تدخل

الإنسان في قدسية الطبيعة، وقد نهت عبادات الشعوب أسلاف العرب عن انتهاكها^(٧٧)، ذلك أن تدخل الإنسان يفقد الحجر سعة الإمكان والحرية، ويدخله عالم العبودية والظلمات.

٦-٧: العبور إلى المقدس..

إن شي الطين، وصهر المعادن، ونحت الحجارة، يشكل كل منها عملية تحويلية، وعملية مشاركة في سر الخلق. لذا.. فإن التدخل الإنساني وقيامه بها، كان يترافق بالخوف والتوجس، مما جعله يلجأ إلى طلب الأذن والقبول من قبل قوى المادة، تمثل ذلك بالشعائر والطقوس والتعازيم والسلوك الخاص. إن بناء فرن لصب المعادن أو عملية الصب عند الآشوريين، كانت تتطلب السرية والطهارة والصلاة والتضحية وإشعال البخور^(٧٨). والانتهاء من صنع تمثال، كان يتطلب طقس غسل الفم، الذي يتشابه مع طقس مصري لمنح الحياة لتمثال^(٧٩).

٦-٨: قوى الحجارة..

وتملك الحجارة خصائص عديدة، نظر إليها القدامى، على أنها تمثل قوى المادة، وتتعلق هذه القوى بالصلابة والقساوة، باللون وبالشكل، بالندرة، بالتركيب الذري، بقابلية الصقل، بكيفية استقبالها للضوء (اختيار جوديا لحجر الديوريت، حجر سيبيل الأسود المخروطي، حجر اللات المكعب الأبيض).

٦-٩: السلم التعبيري للمواد..

إن مجموعة الخصائص الفيزيائية لكل مواد النحت، يمكن أن تشكل سلماً تعبيرياً: الصلصال ينتج فناً أكثر حرية، تأثير البرونز على نسب الإنسان في عصر ميزيليم، والمقارنة بين تماثيل جوديا وتماثيل ماري من الديوريت مع تماثيل جوزانا من البازلت، تشير إلى تعبيرين متميزين: الأول على علاقة بالرهافة والنعومة واللف،

والثانى على علاقة بالبداءة والخشونة والصراحة الفجة.

٦-١٠: المرجعية الهندسية..

ما هو دور الهندسية فى النحت المقدس؟..

يقول «مالرو» أنها «القاضي السري الذي يجبر النحاتين على حصر الرسم أو الحجم فيه، حتى تستطيع الأشكال المبتدعة أن تشارك فى قوته الخفية».^(٨٠)

ويلاحظ «هربرت ريد» و«رودلف ارنهيلم» وجود اتجاهين فى تاريخ الفن: هندسي وعضوي،^(٨١) والأول يتناسب مع مفهوم قوى الظواهر الفيزيائية، الذي يرى هذه القوى كجوهر غير منظور فى الأشياء وهو الغالب فى الحضارات غير الأوروبية، والثانى يتناسب مع المفهوم الأوروبي بعد عصر النهضة الذي يرى هذه القوى بمظاهر وسلوك الأشياء المادية.^(٨٢)

أما علم نفس الأعماق فيرى فى الهندسة أداة بيولوجية أساسية^(٨٣)، لكن علم النفس اليوناني، يراها صوراً أولية تنتج عما يسميه الأنماط الأولية التي هي عضو نفسي.^(٨٤)

٦-١١: الكلي - الأكلهي..

إذا كان الشكل الهندسي يقوم بوظيفة نفسية - إدراكية، فإن استبعاد التفاصيل، له علاقة بمفهوم قوى الأشياء أيضاً.

إن البحث عن الجوهر، وعن المطلق، يتطلب استبعاد الوقتى والعرضي والتمثيل المفصل للأشياء. إن خصائص الحجر البازلتي الفيزيائية تتضامن، وب نجاح كبير مع الميل إلى الهندسي، وإلى الكلي، وهو ما ينسجم مع فكرة الإلهي والمقدس والتعبير عنهما.

يقول «تارو أوكاموتو» واصفاً علاقة المقدس بنصب الأينوك شوك:

«يبدو أن هذه الكتلة لم تتخذ الشكل الإنساني، إلا لتلقي الإنسان في العدم، وهذا هو المقدس المصعد للإنسان، الوجود الخفي الذي وبذات الحركة يرمي بعنف ما يجذبه»^(٨٥)

ثم يماهي «أوكاموتو» هذا المقدس بالإلهي قائلاً:

«الشيء الذي يرمي، في ذات الوقت الذي يجذب، ها هو الإلهي بدقة»^(٨٦). وهو ما يقوله «أرنهايم»، وبتعبير أكثر وضوحاً، من أن الإلهي «الذي يفلت من احتمالات الأزمنة، يتطلب العمومية للتمثيل التجريدي الفائق، وهذا صحيح، خاصة لأجل الحقب الثقافية، حيث عالم الإدراك الحسي، ليس مقبولاً، إلا كوسيلة تقدم للحواس توضيحاً للأفكار»^(٨٧).

المصادر والحواشي

- (١) فراس السواح - آرام دمشق وإسرائيل - دار علاء الدين - دمشق - الطبعة الأولى - ١٩٩٥. ص ٢٧.
- د. علي أبو عساف - الآراميون - فنون الممالك القديمة في سورية. دار شمال - دمشق - ١٩٩٣. ص ٦٤.
- (٢) ارنولد توينبي - تاريخ البشرية. ترجمة الدكتور نقولا زيادة - الأهلية للنشر والتوزيع - بيروت - الطبعة الثالثة ١٩٨٥. الجزء الأول - ص ١٦٥-١٦٧.
- فراس السواح - آرام دمشق وإسرائيل - ص ٢١٦-٢١٧.
- د. علي أبو عساف - الآراميون - دار أماني - الطبعة الأولى - ١٩٨٨. ص ٥٩.
- (٣) أرست بابلون - الآثار الشرقية - ترجمة مارون عيسى الخوري - دار جروس، ودار حكمت شريف - طرابلس - الطبعة الأولى - ١٩٨٧. ص (ف) من مقدمة المترجم.
- (٤) الشيخ نسيب وهبة الخازن - من الساميين إلى العرب - دار مكتبة الحياة - بيروت - ١٩٦٢ - ص ٩٤.
- د. علي أبو عساف - الآراميون - ص ١٢-١٨.
- (٥) د. علي أبو عساف - الآراميون - ص ١١-١٢.
- عبد الهادي نصري - شمس آرام شمس العرب - اللجنة السريانية المشتركة بحلب - ١٩٨٦. ص ١٧.
- سبتينوموسكاتي - الحضارات السامية القديمة - ترجمة د. السيد يعقوب بكو - دار الرقي - بيروت ١٩٨٦. ص ١٧٦.
- (٦) الشيخ نسيب وهبة الخازن - من الساميين إلى العرب - ص ١٠٠-١٠١.
- (٧) موسكاتي - الحضارات السامية القديمة ص ١٧٨.
- (٨) المصدر السابق - ص ١٩٥.
- (9) PARROT. A- ASSUR : Col. L'univers des Formes - Gallimard. 1961. P. 83

- (10) BITTEL. K: Les Hitittes. Traduit François PONCET. Col. **L'univers des formes**. Gallimard. 1976. P. 238.
- (11) PARROT. A - ASSUR - P. 19, P. 124
- (١٢) أنطون مورتغارت — فنون سومر وأكاد — ترجمة محمد وحيد خياطة — العربي للطباعة والنشر — دمشق — الطبعة الأولى — ١٩٨٨ تموز — ترجمة د. توفيق سليمان — ص ٢٢٦.
- (13) DURY, C. J.: **Les peuples de l'Ancien Orient**. Traduit SONIA de la Brélie - Ed. Rencontre - Lausanne 1970. . P. 186
- (14) PAPADOPOULO. A.: **L'Islam et L'art musulman**. Paris. mazenod - 1976. P.103
Esthétique de l'Art Musulman. ANNALES no. 3 . mai - juin 1973. P. 692-696.
- (15) PAPADOPOULO : **L'Islam**. P. 103 .
- (16) PAPADOPOULO : **ESTHÉTIQUE ..**
- (17) FOCILLON. H. H.: **Vie des formes** - 6^{em} Ed. P.U.F. 1970. P. 35.39.
- (١٨) المصدر السابق، ص ٣
- (١٩) د. علي أبو عساف — الآراميون — ص ١٨٤.
- (٢٠) المصدر السابق — ص ١٩١
- (21) BITTEL : **LES HITTITES** - P. 240
- (٢٢) د. علي أبو عساف — الآراميون — ص ١٨٦
- (23) BITTEL : **LES HITTITES**. P. 240
- (٢٤) أنطون مورتغارت: أنطون: تموز — عقيدة الخلود والتقمص في فن الشرق القديم. تعريب وتحقيق د. توفيق سليمان. دار المجد للنشر — طبعة أولى — ١٩٨٥. حاشية المترجم — رقم ٢٥٨ — ص ٢٢٩.
- (25) PARROT : **ASSUR** . P. 223
- (٢٦) د. علي أبو عساف : الآراميون — ص ١٩٥ — ١٩٦ .

- (٢٧) المصدر السابق ، ص ١٩٥
- (٢٨) الآثار السورية - مجموعة أبحاث أشرف عليها الدكتور عفيف بهنسي ض ١٦٨ - ١٦٩.
- (٢٩) المصدر السابق ص ١٦٧.
- أبو عساف الآراميون ص ٢١٠
- (٣٠) د. علي أبو عساف - الآراميون ص ٢١٣ - ٢١٤
- BITTEL : LES HITTITES . P . 240 - 241
- (٣١) انطون مورتغارت - تموز - ص ٢٣٣
- (٣٢) د. علي أبو عساف - فنون الممالك القديمة - ص ١٥٨
- (33) LURCAT L. A.: Formes, compositions et lois d'harmonie, éléments d'une science de l'esthétique architecturale Ed. Vincent. Freal et Cie - Paris - MCMLIII P 73.
- (٣٤) انطون مورتغارت - تموز - ص ٥٩ - ٦٠.
- (٣٥) المصدر السابق ص ٩٤ - وص ١١٣، وص ١٣٣، وص ١٧٧ - ١٧٩.
- (٣٦) المصدر السابق ص ١١٩ - ١٢٠.
- (٣٧) المصدر السابق - ٩٤ - ٩٨، ص ١٩٧، ص ٢٠٣، ص ٢٦١.
- (٣٨) المصدر السابق ص ٢٣٠.
- (٣٩) د. علي أبو عساف - الآراميون - ص ٢٠٧.
- (٤٠) مورتغارت - تموز - ص ٢٣١، وص ٢٣٣.
- (٤١) المصدر السابق - ص ٢٦٣.
- فراس السواح: كنوز الأعماق - قراءة في ملحمة جلقامش، سومر للدراسات والنشر - قبرص - الطبعة الأولى ١٩٨٧. ص ١٧٨ - ١٧٩.
- (٤٢) مورتغارت - تموز - ص ٢٣٣.
- (٤٣) د. علي أبو عساف - فنون الممالك القديمة - ص ١٥٨ وص ١٦١
- الآراميون ص ٢٠٧ ، وص ٢٠٩
- (44) PARROT - ASSUR - P. 96

- (٤٥) أ. دويون سومر — الآراميون ترجمة ناظم الجندي — دار الأمانى — طرطوس — الطبعة الأولى — ١٩٨٨. ص ١٩٢.
- (٤٦) أنطون مورتغارت — تموز — ص ٢٢٥
- (٤٧) د. علي ابو عساف — فنون الممالك القديمة — ص ١٦٣
- (٤٨) مورتغارت — تموز — ص ٢٨٠
- (٤٩) جورجى كنعان — مفهوم الألوهة في الذهن العربي القديم. بيسان للنشر والتوزيع — بيروت — الطبعة الثانية — ١٩٩٦. ص ١٧٧.
- مارسيا الياد : أسطورة العود الأبدى — ترجمة نهاد خياطة، دار طلاس — الطبعة الأولى — ١٩٨٧. ص ١٣٤.
- (٥٠) مارسيا الياد — العود الأبدى ص ٢٢ — ٣١، وص ٤٢، وص ١٦٨.
- المقدس والديوي: ترجمة نهاد خياطة — العربي للطباعة والنشر — دمشق ١٩٨٧.
- ص ٤٢، وص ١٦٨.
- (٥١) فراس السواح — كنوز الأعماق — ص ١٧٨ — ١٧٩.
- (52) PARROT. A : SUMER - PRÉFACE D'ANDRÉ MALRAUX P. 30 , 47, 17.
- (53) PARROT : SUMER PRÉF.P. 17 - 20
- (٥٤) المصدر السابق، ص ١١-٤١.
- (٥٥) انطون مورتغارت — فنون سومر وأكاد ص ٤٠، ٤٦، ٤٧، ٩٤، ٩٨
- (٥٦) المصدر السابق — ص ١٢٨
- (٥٧) المصدر السابق — ص ١٠٧
- (٥٨) المصدر السابق — ص ١٢٤
- (٥٩) المصدر السابق — ص ١٢٨
- (60) PAPROT. A : SUMER - PRÉFA. MALRAUX - P. 47
- (٦١) مارسيا الياد — المقدس والديوي — ص ١٣

(62) ECO, U. **Le Signe** - Adapté de l'italien Par JEAN MARIE KLINKENBERG - ed. Labor - Bruxelles 1988. P. 189 - 192

التيفاشي: احمد بن يوسف، هذبه محمد بن جلال الدين المكرم (ابن منظور) - حققه الدكتور احسان عباس - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٨٠. سرور النفس بمدارك الحواس الخمس، ص ١٧٤ - ١٩٠.

DICTIONNAIRE DES SYMBOLES - 4e V. P. 11-12. (٦٣)

(٦٤) فيليب حتي: تاريخ سورية ولبنان وفلسطين - ترجمة د. جورج حداد - عبد الكريم رافق. دار الثقافة - بيروت - الطبعة الثالثة - ١٩٨٢. ص ٨٣ - ٨٤، ص ١٢٩ - ١٣٠.

فراس السواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة. سومر للدراسات والنشر، نيقوسيا، الطبعة الأولى ١٩٨٥. ص ٣٠٢.

(٦٥) مارسيا الياد: المقدس والديني - ص ١٤٧.

(٦٦) يونغ: الإنسان ورموزه، سيكولوجيا العقل الباطن. ترجمة عبد الكريم ناصيف - دار منارات - ١٩٨٧. ص ٢٠٦.

(67) OKAMOTO : L'esthétique et le sacré - Seghers. Paris 1976. P. 36.

(٦٨) يونغ: الإنسان ورموزه، ص ٢٠٦.

عفيف بهنسي: تاريخ الفن في العالم - مديرية الكتب الجامعية - مطبعة الشركة العربية - دمشق ١٩٦٦. ص ٢٥.

(69) Dictionnaire des symboles Jean Chevalier Alain gerbant - réalisation Marian Berlewi

Seghers et Jupiter 9' éd. 4v. p Paris 1974. 3e V. P. 14.

(٧٠) يونغ: الإنسان ورموزه، ص ٢٠٦.

(71) OKAMOTO: L'ESTHÉTIQUE ... P. 19-29.

(72) Dict. Des symboles 4e v. P. 13:9.

(73) OKAMOTO: L'ESTHÉ. P.43.

(٧٤) يونغ: الإنسان ورموزه، ص ٢٠٥.

- (٧٥) الكتاب المقدس: دار المشرق — ش.م.م — بيروت ١٩٨٦. تكوين : ٢٨ : ١٠-٢٠.
- (٧٦) يونغ: الإنسان ورموزه، ص ٢٠٥.
- (٧٧) فيليب حتي: تاريخ سورية ولبنان وفلسطين ص ٨٣-٨٤ ، ص ١٢٩-١٣٠.
- (78) Hauser, c.: *La fonte d'art* - col. *Les métiers d'art* - Jonvent, Genève 1972. P. 12.
- (٧٩) هوك: ديانة بابل وآشور. ترجمة نهاد خياطة — العربي للطباعة والنشر — دمشق — الطبعة الأولى — ١٩٨٧. ص ١٩٠ - ١٩٤.
- (80) PARROT: SUMER - PRÉF. MALRAUX, P. 42
- (81) Arnheim, R. : *Vers une psychologie de l'art*. Traduit de l'anglais par Nina Godneff. Sghero - Paris. 1973 p. 256
- هربرت ريد: معنى الفن، ترجمة سامي خشبة — دار الكاتب العربي للطباعة والنشر — القاهرة — ١٩٦٨. ص ٩٠ - ٩١.
- (82) Arnheim. R: *Vers une psycho*. P. 51-52
- (٨٣) المصدر السابق — ص ٤٧
- (٨٤) يولاند جاكوب — علم النفس اليوناني ، ترجمة: ندره اليازجي — الأهالي — دمشق — ١٩٩٣. ص ٥٦ - ٦٨.
- (85) Okamoto: *L'esthétique...* P. 27
- (٨٦) المصدر السابق ، ص ٣٥.
- (87) Arnheim: *Vers* P. 52.